

# ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

## ЭСТЕТИКА ПАРАДОКСА В ТЕАТРЕ АБСУРДА

**В.В. Шервашидзе**

Российский университет дружбы народов  
*ул. Миклухо-Маклая, 6, Москва, Россия, 117198*

Театр абсурда — новая модель драматургии. Идея разрыва знака и его смысла рождает логику парадокса. Поэтика театра абсурда построена на принципе демонстративного выворачивания структур реальности. Кризисность жанра стимулировала дальнейшую эволюцию театральных форм. Современный театр находится в вечном поиске обновления.

**Ключевые слова:** абсурд, парадокс, метафора, гротеск, марионетка, миметический персонаж, знак.

Изменение мировоззренческой парадигмы в 1950-е годы определило теоретический фундамент театра абсурда. Идея интенциональности сознания, введенная Гуссерлем в философско-культурный контекст эпохи, разрушала антропоцентрическую картину мира и утверждала непостижимость его смысла. «Жизненный мир, мир очевидностей может быть лишь описан. Научные методы неспособны постичь реальность» [1]. Феноменология задает вектор поисков театра абсурда. Драматургию Беккета и Ионеско называют по-разному: театр абсурда, театр парадокса, антитеатр, новый театр, и т.д. Эта пестрота эпитетов призвана подчеркнуть особенности рождения новой модели драматургии, радикально разрушающей все каноны и категории традиционной поэтики: сюжет, персонаж, реальность, автора. Сюжетная история развивается как цепь событий, лишенных мотиваций. Художественное пространство выстраивается как калейдоскопическое мелькание эпизодов. Идея разрыва знака и его смысла рождает логику парадокса. Идея утраты идентичности определяет изменение концепции субъект-объектных отношений. Гибель миметического персонажа выражается при помощи дублирования, взаимозаменяемости сознаний. Неопределенность, зыбкость персонажа является транспозицией фигуры марионетки.

В своей попытке выразить «парадоксальность», «абсурдность» существования Беккет и Ионеско прибегают к образному использованию метафоры непосредственного опыта, создавая предельную наглядность текстового материала. Сценическое действие приобретает форму фарса: люди превращаются в носорогов; Винни постепенно погружается в яму, не уставая повторять: «О, счастливые деньки!» Персонажи гротескны; их диалоги сведены к ограниченному монологу, в котором

они друг друга не слышат. Речь их лексически убога, косноязычна. Мышление сбивчиво, парадоксально. Форма и стиль антидрамы подчинены эффекту самоочевидности — гротескность, фарсовость доведены до чрезмерности, раскрывая монотонность и бессодержательность жизни. Стремление к постижению универсалий бытия, повторяющихся закономерностей в человеческом существовании обуславливает использование жанра притчи, а также мифа, символа и метафоры. В «Ожидании Годо» (1952) С. Беккет расширяет художественное пространство пьесы. С одной стороны, перед нами история двух бродяг; с другой стороны, их память — это историческая память человечества, неизменно хранящая боль страданий. Эстрагон и Владимир слышат голоса тех, кто уже жили, которые уже отлучались. Но сейчас они шелестят, шепчут, напоминают, что это и их участь — бессмысленное чередование рождений и смертей, однообразная смена поколений. Эстрагон восклицает: «Смотри-ка, тут весь род людской собрался». «Ничего не изменилось с тех далеких времен: все так же в муках, прямо на погосте — вот истинные муки рождения. А глубоко в яме могильщик мало-помалу начинает точить свой заступ», — рассуждает Владимир [2]. Беккет создает статичный мир вечного повторения, воплощенный в кольцевой структуре композиции: финал пьесы совпадает с ее началом — все та же деревенская дорога, все те же действующие лица, ожидающие таинственного Годо. Статичность беккетовского театра — символическое воплощение «вечного ада повторения», обретающего архетипические черты. В «Счастливых деньках» каждый новый день похож на предыдущий. Винни медленно поглощает земля, но она упрямо погружена в мелочную суету повседневных привычек: «...здесь все так странно. Никогда никаких перемен» [2]. Вечное ожидание Владимира и Эстрагона организуется в одинаковой последовательности каждый день: «дневной репертуар» закончен — закончен и день, который неизбежно начинается все тем же невыносимым ожиданием. Ожидание превращается для героев Беккета в страшную пытку, в сравнении с которой меркнут страдания распятого Христа:

«Владимир: Не будешь же ты себя сравнивать с Христом?

Эстрагон: Всю жизнь я сравниваю себя с ним.

Владимир: Но там было тепло! Было хорошо!

Эстрагон: Да. И распинали быстро» [2].

Аллюзии с Голгофой и с распятием Христа являются символическим воплощением вечных страданий и испытаний, выпадающих на долю человечества.

Художественная практика антидрамы, создавшей новую форму зрелища, в котором царили юмор, провокация, эпатаж, словесные игры, представляет трансгрессию театральной эстетики дада и патафизики. А. Жарри, исключая оппозиции, мир «потенциальных» смыслов и значений. Идея разрыва знака и его смысла определила дальнейшую эволюцию форм и изменение функций репрезентации художественной реальности. Феноменологический концепт очевидности заменяет слово как средство общения; слово, утрачивая семантическую функцию, разрушает логические, грамматические, синтаксические связи, стереотипы общепринятых норм и представлений. Слово играет со смыслом, пародирует его, демонстрируя «пус-

тотность» языка. В пьесе «Счастливые деньки» (1961) Винни, постепенно погружаясь в яму, не устает повторять: «О, какой счастливый денек», так как не знает, «что делать пока, не найдешь слов». Заглавие «Лысая певица» (1950) выбрано Ионеско только потому, что ни о какой «лысой певице» в пьесе не упоминается. Диалог, лишенный логических связей, сводится в антидраме к автоматическим репликам, игре слов, быстро перебивающимися мнимыми дискуссиями. Периоды затяжного молчания в «Ожидании Годо» (1952) сменяются пережевыванием одного и того же; банальности изредка перебиваются предложением Диди или Гого поговорить, раскаться, повеситься, сыграть в «Поццо и Лакки», чтобы убить время. Но каждая попытка перебивается многоточием, отказом продолжать, неудачей. Игровое отношение к реальности осуществляется при помощи черного юмора, пародирующего мир значений и интерпретаций. В «Ожидании Годо» Беккет создает гротескную фигуру мыслителя-специалиста Лакки; по приказу своего хозяина — «Думай же! Свинья!» — тот начинает нести околесицу: «Принимая во внимание экзистенцию, какой ее являют недавно опубликованные работы Пуансона и Ватмана о персонифицированном Боге ква-ква — вне времени» [2]. Чтобы заставить его замолчать, остальные швыряют его навзничь, пинают ногами. Как говорит Гого: «Думать — это еще не самое худшее» [2].

За маской бессвязности, лексической несуразности скрывается «пустота», не имеющая референций с реальностью. Диди и Гого не ориентируются ни во времени, ни в пространстве; они не уверены даже в реальности собственного существования. Диди, увидев Гого, произносит: «Вот и ты опять». Эстрагон ему риторически отвечает: «Ты действительно так думаешь? Наверняка ничего знать нельзя» [2]. На следующее утро ожидания Эстрагону все кажется новым и незнакомым. Владимир уверен, что место то же самое, что и накануне. Для убеждения он выдвигает неоспоримое доказательство — ботинки Эстрагона, оставленные им накануне. Эстрагон надевает их и выясняет, что они ему велики (накануне ботинки жали), да и другого цвета. Создается ощущение неоднозначности и сомнительности любого события и факта. К Владимиру и Эстрагону дважды с поручениями от Годо прибегает один и тот же мальчик. Но во втором случае мальчик говорит, что приходит впервые. «Наверняка ничего знать нельзя», — делает вывод Эстрагон.

Ионеско в драме «Урок» (1951), травестируя короля Убю в гротескном изображении урока, во время которого учитель убивает ученицу воображаемым ножом, наглядно демонстрирует очевидность «смерти смыслов и значений» [3]. Сценическое пространство очуждено от «внешнего псевдомира»; время, в котором не существует «до» и «после» (ни прошлого, ни будущего) уничтожается пространством, отрицает всякую непрерывность. Персонажи «Лысой певицы», пародируя речевые штампы повседневной жизни, соревнуются друг с другом в самой чудовищной несуразнице под аккомпанемент часов, утративших способность измерять время: то они бьют семь раз, то — три раза, то совсем замолкают. В пьесе «Качи-Кач» (1981) образ неподвижного движения воссоздается креслом-качалкой, которое, не останавливаясь ни на минуту, не сдвигается с места. Художественный мир антидрамы — это мир вечного повторения, в котором начало совпадает с концом.

Персонажи Беккета и Ионеско — безликие, утратившие идентичность, воплощают «идентификацию присутствия». Главная тема в антидраме — тема присутствия: «все, что существует, находится здесь, вне сцены есть только ничто, небытие» [1]. Поэтика театра абсурда построена на принципе демонстративного парадоксального выворачивания структур реального мира. Кризис театра Беккета и Ионеско, как и всего модернизма, в том, что, осуществляя «революцию» в искусстве, они вынуждены пользоваться традиционным инструментом — словом, «потерявшим» семантическую опору. Несмотря на Сизифово упорство в своем стремлении к адекватности художественного высказывания, перед ними грозно маячил тупик — всепроникающего молчания, воплощением которого стала последняя пьеса Беккета «Дыхание» (1982). Кризисность жанра стимулировала дальнейшую эволюцию театральных форм. Современный театр находится в вечном поиске обновления, реконструируя традицию площадного, средневекового театра; используя синестезию различных элементов искусства, в которых пластика, жест, музыка становятся доминирующими средствами изображения [4].

#### ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Husserl E.* La Crise des sciences européenne et la phénoménologie transcendante. — P., 1987.
- [2] *Beckett S.* Théâtre. — SPb., 1999.
- [3] *Ionesco E.* Les rhinocéros. — SPb., 1999.
- [4] *Basbier Ch.* L'homme mot et l'acteur pneumatique // *Theaters*. — 2003. — № 11, Nov.-dec. — P. 42.

## THE ESTHETIQUE OF PARADOXE IN THE ABSURD THEATRE

V.V. Shervashidze

Peoples' Friendship University of Russia  
*Miklukho-Maklaya str., 6, Moscow, Russia, 117198*

The experimental search of the new theatre has destroyed the semantic of the reality. The rupture of the sign and his sense changed the structure and the artistic language of the absurd theatre. The sense is arising between the signs without significance on the text to be created.

**Key words:** absurd, rupture, sign, alienation eternal recurrence, identity, grotesque.